

Une éternité : le bicentenaire  
de l'art contemporain à Valmy  
(1989)

L'art contemporain est-il appelé à s'éterniser ?

Kant avait défini le beau comme « ce qui plaît universellement sans concept ». L'art contemporain, parce qu'il est conceptuel et qu'il n'est que conceptuel, est devenu ce qui déplaît universellement avec concept.

Tant va l'énarque à l'œuvre qu'à la fin elle se perd. Le maniérisme de « l'installation » a envahi les musées, avec le seul soutien de fonds publics dont use et abuse la coterie du culturel qui a privatisé l'État pour imposer ses goûts et ses couleurs. L'agonie – sonnante et trébuchante – de l'art s'éternise et il nous faut endurer la levée en masse des moribonds. En ces temps où les centenaires succèdent aux bicentennaires, c'est la « ruée vers l'art », nous chantent les affiches de propagande du ministère de la Culture... en bon ordre tout de même, puisque seuls dix artistes officiels, et surtout leurs galeristes, se partagent la commande publique. Nous sommes battus par Sotheby's, coulés par Christie's, sans vaisselle, sans espérance, mais nous exposons fort joliment.

En septembre dernier, nos dirigeants ont cru pouvoir faire oublier les gabegies de la rue de Valois en offrant au peuple

une célébration de la bataille de Valmy. Seulement, à trop battre tambour, c'est le contemporain qui se trouve démasqué. Sous couleur de Révolution française, la nouvelle alliance du sabre et de la cimaise a maculé de bleu horizon notre seule révolution bleue : l'*International Klein Blue*. Ne dites plus les Français, dites « les bleus », car l'artiste d'aujourd'hui aime faire des coups comme on en donne. Nouvel académisme, le contemporain n'aura été en cette fin de siècle qu'une théodicée de l'ingénierie culturelle. La modernité traînait en longueur, et c'est désormais le tout culturel allié à l'innovation technologique qui – sous l'estampille du pseudo-marché de l'art où les seuls collectionneurs sont les contribuables – est reçu au rang de grande cause nationale. La réquisition de l'artiste par le ministère égale celle du savant par l'Université. Emporté par ce mouvement giratoire devant le moulin de Valmy, notre ministre de la Guerre cite David et Girodet en exemple avant de lancer au dernier carré : « Il est grand temps de resserrer les liens distendus [...] que les hommes de culture et les hommes de guerre consentent à nouveau à se regarder, à s'écouter, peut-être à s'admirer. » Et nos mystiques du ministériat de s'extasier sur « ces hélicoptères-œuvres d'art qui s'évanouiront, tels des cavaliers prussiens dans les brumes de Valmy ». Jack Lang nous donne la clef des glossolalies de son homologue : « Jean-Pierre Chevènement et moi-même avons souhaité retrouver le fil d'une ancienne lignée républicaine qui ne dissociait pas les arts et l'armée, qui n'opposait pas intellectuels et militaires, qui réunissait toutes les expressions artistiques et culturelles à tous les moments importants de la vie nationale civile ou militaire. » À l'heure où le mythe de l'égalité devant le service national s'effondre, ce que notre monarchie élective a célébré comme la rencontre de l'armée et de la nation fut celle de l'énarchie et de ses courtisans : Buren, Leccia, Sarkis, Vilmouth, Bartabas... Lorsque l'État passe commande, nos artistes savent taire leur dégoût pour le salut aux couleurs. Et que penser du *land art*

lorsqu'il devient du Vérame ? Les rochers du Tibesti – terrain de manœuvre de l'armée française au Tchad – badigeonnés de bleu, de blanc et de rouge. Oui, le Tibesti, c'était dans le constructivisme colonial la dernière bande de l'A.E.F., l'Afrique équatoriale, qui n'avait rien d'équatoriale, avant de se retrouver par la seule magie d'un trait de carte d'état-major dans l'A.O.F., l'Afrique occidentale française, devenue aujourd'hui l'Art officiel français. À l'instar de l'Allemagne prussienne que Nietzsche dénonçait dans ses *Considérations inactuelles*, la V<sup>e</sup> République souffre de « philistinisme culturel ». La recherche compte moins que la proximité du prince. Personne ne veut savoir, chacun veut régir.

La commémoration de Valmy par la nomenclature des énarques et des artistes officiels a consommé notre divorce avec l'époque, de même que la mainmise tant des élèves d'Ingres que des réalistes sur l'académie Julian et l'École des beaux-arts avait poussé le groupe des Nabis (il y a tout juste un siècle) à s'engager contre l'art officiel français et ses Bouguereau, Raffaëlli et Meissonier, par le pinceau duquel, nous dit Maurice Denis, « le faciès de Napoléon qui nous est grotesque avoisine le sublime pour la majorité ». En dépit de ses nombreux défauts, le système des salons du XIX<sup>e</sup> siècle possédait au moins cette vertu cardinale de laisser les amateurs établir eux-mêmes les valeurs. Aujourd'hui les enjeux « culturels », lisez collectivistes, sont tels que l'ingénierie de la rue de Valois, juge et partie, a pris tous les devants et détient tous les pouvoirs. Renard dans le poulailler de ce qui reste d'un marché de l'art, chevauchant les revues d'art subventionnées, elle fait et défait les rois avec la bénédiction de l'institution culturelle (notre haute administration, on le sait, est tourmentée non par l'art mais par l'opinion qu'ont de l'art les marchands new-yorkais et leurs clones parisiens).

1981, qui selon les aruspices aurait dû marquer l'avènement d'une politique culturelle de gauche, scella le pacte du marchand de connivence et de l'ingénierie culturelle. Le contre-pouvoir

universitaire n'oppose plus aucune résistance. La décentralisation conforte Paris, les nouveaux FRAC (fonds régionaux d'art contemporain) sous couleur de décentralisation multiplient les pompes à phynance, parachevant le fric-frac du tout culturel.

Ayant pour lui l'irrésistible séduction de tout maniérisme, le contemporain est devenu l'attribut obligé tant du pouvoir central que du pouvoir local. Il n'est pas une région, pas une commune qui ne souhaite, au détriment de la chose publique, mettre le prix pour décrocher sa foire, son musée de l'immédiat. La prolifération du musée est celle d'un trompe-l'œil qui aurait perdu tout son charme baroque, et le conservateur croit pouvoir délaissier les vertus ancillaires de son métier pour domestiquer la postérité. Notre populaire ministre du Bicentenaire et des Grands Travaux, qui confond allègrement service de l'État et service de presse, peut se livrer à toutes les démagogies en exhortant la France à tenir sa place sur le marché de l'art, à la manière dont on somme nos paysans de consolider les positions tricolores dans l'agro-alimentaire, à coup de subventions bruxelloises. Les galeries fourmillent soudain de banquiers que la montée des cotes rend érudits. Le plus subtil mécénat se fait de la plus subtile censure.

Les stratégies artistiques de rupture et d'innovation n'entrent plus aujourd'hui que dans un jeu concerté de coups de force pour courtiser la rue de Valois. S'il faut rompre, c'est bien avec le mode contemporain et non avec nos devanciers. (Nous connaissons nos alliés. Nous savons que l'institution entend nous diviser dans le temps pour mieux régner dans l'actuel.) Nous ne tiendrons aucun rang au sein de cette nouvelle *doxa* de la modernité et de sa « post ». Les intellectuels ne nous sollicitent plus que pour choisir entre leurs chimères, entre le « *snark* » de la modernité et le « *boojum* » de la post-modernité, eût dit Lewis Carroll. Le critique vit de ces oppositions stériles ; le marchand y prospère (tout fait ventre puisque ce ne sont plus les amateurs mais les FRAC qui achètent). La

philosophie française, qui a choisi la postérité d'Heidegger contre celle de Condillac, la scolastique de l'ontologie contre la vaillance de l'heuristique, n'a plus rien à nous apprendre. Nous aurions volontiers suivi Habermas dans sa défense et illustration critique de la modernité tant il a l'air convaincu. Seulement nos pratiques nous enseignent que dans le domaine esthétique cette danseuse n'est qu'une arlésienne. Il aura suffi d'un mot de Baudelaire, d'un adjectif de Rimbaud exhumés en temps voulu pour que la « nouvelle » critique repeuple les bibliothèques, restaure une autorité un instant menacée par les écrits des peintres (je ne connais rien de si désespérant pour un commentateur qu'un peintre qui prend la plume). Les critiques qui ont le front d'écouter la parole du peintre avant celle de ses paroliers n'y relèvent qu'une trace confuse de la « modernité ». Malevitch et Duchamp – dont les écrits sont au moins aussi considérables que les œuvres plastiques – n'emploient jamais le mot. Nulle occurrence du vocable chez Mondrian et Klein. L'herméneutique de la modernité, c'est l'éternelle histoire d'une parole confisquée. Le jargon de nos critiques ne sied pas à ces artistes qui ne sauraient être entendus sans leurs écrits et ceux de leurs compagnons. Comment *voir* Malevitch sans Ouspenski, Duchamp sans Brisset, Mondrian sans Blavatsky, et Klein sans Steiner ? Ce qui rassemble Duchamp, Malevitch, Mondrian et Klein, ce n'est pas la modernité, ce gagne-pain de la critique, mais bien le rejet de l'académisme qui hier se réclamait du classicisme et aujourd'hui se mire dans le contemporain. Cette résistance à l'académisme peut pousser les créateurs tantôt à épouser leur temps, et tantôt à s'y soustraire. Ces attitudes ne sont contradictoires qu'aux yeux des herméneutes.

Aux constructions-déconstructions *a posteriori* de la critique d'art, nous entendons opposer nos savoirs tacites, perdus et virtuels. La critique historiciste, dominante aujourd'hui dans les revues officielles, est à notre xx<sup>e</sup> siècle finissant ce que la critique positiviste fut au xix<sup>e</sup>. En vertu d'une singulière nécrophagie, le

minimalisme se trouve procéder de Malevitch et de Mondrian. L'artiste n'a de valeur que zoologique à travers ce qu'il est censé préfigurer. Yves Klein est censé annoncer tout à la fois l'art conceptuel, l'*arte povera*, le *land art*, le *body art* et la nouvelle figuration, alors que nous connaissons la différence de polarité radicale qui existe entre les fondateurs de l'art non-objectif et les entrepreneurs minimalistes, de même qu'entre Klein et les pseudo-avant-gardes des années 1960 et 1970.

Puisque tout ce qui n'est pas culturel est réactionnaire, on fera de nous des vichyssois, ce qui sous la présidence d'un décoré de la francisque est un comble. On nous montrera du doigt puisque, Hugo enterré, il est convenu de tenir le prophétisme pour le signe avant-coureur des utopies totalitaires. La pusillanimité politique des auteurs commande cet alibi. Nos pauvres dinosaures de romanciers auraient pris froid à « l'ère du soupçon ». Mais que l'on se rassure, contrairement à leurs cousins reptiles, ils n'ont pas disparu de la surface du globe. Le romanesque est de retour, nous susurrent-ils soulagés. Le problème n'est plus comme à l'époque d'André Breton d'entrer ou non dans la chambre de Dostoïevski, mais que le roman ne figure plus au rang des genres littéraires. Comment soutenir à Paris que le roman est encore autre chose que le marchepied d'une ambition qui dévore de moins en moins d'écrivains et de plus en plus de grands commis ? Chacun s'affaire à rendre au commentateur le monopole de la théorie pour mieux restituer à l'auteur celui de la naïveté. Pour résister à cette liquidation sournoise, il nous faudra tout à la fois développer des genres littéraires virtuels – tels que le dictionnaire – et retrouver des genres littéraires disparus – tels que l'apocalypse. L'apocalypse, si elle met un terme à leur monde, n'est la fin que d'un monde. Son étymologie dit « dévoilement ». Qui veut se souvenir encore qu'elle fut un genre littéraire majeur du 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C. au 1<sup>er</sup> siècle apr. J.-C. ? L'apocalypse est la somme enroulée de toutes les transformations. Nous n'avons aucune raison de

condamner à l'oubli une tradition qui n'a pas encore donné ses fruits les plus mûrs. Nous ne sommes savants que de pages virtuelles ou perdues.

Le roman, qui n'est littéraire que depuis deux siècles, repose sur trois présupposés irrecevables aujourd'hui pour tout chercheur digne de ce nom : l'objet, le sujet, le hasard. En mettant l'objet en cause, en convertissant le sujet, l'apocalypse joue sur les interfaces. C'est le « livre roulé, écrit au recto et au verso ». Déroulons. Pour le prophète, il n'y a plus de question de fond et de ligne, de sujet et d'objet. Son Adam est né d'une apocope d'*adamah* (la terre). Contre l'escapisme romanesque et son passé de narration, nous choisissons l'aoriste qui autorise la diction par le passé de l'aspect futur (« Elle est tombée, Babylone la grande ! » dans *L'Apocalypse* de Jean, donnera dans nos contes « Il est tombé, le Mur, le grand ! »). L'apocalypse se découvre comme une conversion perpétuellement déictique en matière première et virtuelle de ce qui fut objet. En tant que poète, nous adopterons la même attitude devant le dictionnaire et l'encyclopédie, que nous concevons comme des genres littéraires. Contrairement au romancier, nous ne conférons aucune immunité aux dictionnaires. Le « grand lit à baldaquin de Proust » n'est autre que le lit de Platon dans *La République*, unité contestable par l'idée, mais incontestée par les romanciers. Il n'y a que *grand* et *baldaquin* qui relèvent du choix de Proust. Ce lit, nous ne croyons pas à sa pertinence lexicale, pas plus que Malevitch et Klein ne crurent aux objets. Or, on le sait, chaque cycle prophétique a ses faux-prophètes. Derrida, le premier trompette, nous avait promis d'en finir avec l'orthodoxie de l'herméneutique. Las ! nous héritons de la déconstruction, qui n'a de sens que pour les déshabilleurs de gratte-ciel, adeptes de la *French theory*. Sur ce point nous consentirions à faire un bout de chemin avec Habermas s'il allait jusqu'au bout de l'analyse. Non seulement la déconstruction n'est pas « hérétique », mais elle parachève l'entreprise de

canonisation menée par l'herméneutique de Schleiermacher à Jauss. Que les épigones de Derrida n'allèguent pas leur lutte contre l'autorité et le pouvoir critique. La stratégie de rupture du déconstructionnisme avec le *new criticism* ne porte pas atteinte au pouvoir herméneutique, il le sublime, le rachète. La dissémination n'est qu'un prétexte pour dissiper l'héritage de Husserl, pour empêcher la poésie et la peinture d'intégrer ses notions de noèse, de réduction eidétique et de se constituer en heuristique métadisciplinaire. Le but patent, notamment chez Barbara Johnson et Geoffrey Hartman, est bien de substituer la clôture critique à la création artistique puisque les déconstructionnistes font du discours critique lui-même un objet de l'herméneutique. Ce sont là jeux sophistiqués : on commente une glose, on ignore dix auteurs. Le problème n'est plus celui de la pertinence du discours esthétique mais celui de la légitimité de ses instances. Or, il n'y a pas équivalence entre la parole du poète et celle du critique. La seconde ne saurait se substituer à la première, fût-ce au nom de cette lecture sanctifiée que l'on nous présente volontiers comme une réécriture. Les déconstructionnistes, jugeant *a priori* que l'autorité critique se fonde sur le « savoir », mêlent confusément critique du pouvoir et critique de la connaissance. Cet amalgame délibéré participe en fait d'une volonté de durcissement de l'autorité du critique sur l'auteur, qui par sa pratique picturale ou poétique avait pourtant acquis un savoir tacite (donc inexistant pour le logocentrisme critique) et virtuel (qui ne peut donc être objet de l'herméneutique). C'est donc le processus heuristique des œuvres que l'herméneutique – traditionnelle ou déconstructionniste – passe sous silence.

Dépasser la métaphysique ? Voire. Dépasser l'art en substituant le plasticien à l'artiste, au beau milieu d'une « installation », voilà leur rêve. Ce que le peintre et le poète savent faire, ils le font. Ce que le « plasticien » contemporain ne sait pas faire, il l'enseigne. Ce n'est pas tant « la querelle de la nouvelle



critique » qui nous inquiète, que la victoire du commentaire sur l'œuvre, du concept sur le beau, le triomphe de l'herméneutique sur l'heuristique. Ce règne sans partage de l'herméneutique a eu non seulement pour conséquence immédiate de réduire au silence le théoricien dans le poète, mais encore de nier que le poème possède sa propre instance herméneutique. Cette propriété intraherméneutique du signe de se désigner lui-même comme signe porte le nom d'autonymie. De plus en plus manifeste dans le poème, elle l'attire vers le même ensemble littéraire que le dictionnaire. Toute poésie sera lexicographique et tout lexique poétique. Et ceci n'a rien à faire avec la « dissémination », mais participe d'un mouvement d'unification. L'enjeu n'est plus l'écart ni la « différence », mais la définition apocryphe qui dénuce irrévocablement la description romanesque. Tandis que l'improvisation romanesque traduit la volonté de puissance de l'homme du XIX<sup>e</sup> siècle, la poésie lexicographique traduira notre aspiration à la connaissance.

Notre poésie ne verra le jour que si elle sait retrouver les ambitions de la poésie, organe de connaissance, noèse modalisatrice de ces nomenclatures par le prisme desquelles nous avons cru savoir comme le navigateur rimbaldien avait cru voir. Il s'agit d'aboutir à une littérature cognitive, soucieuse non plus de narratologie mais d'épistémologie. Une telle littérature étant inassimilable par le microcosme conservateur de l'édition contemporaine, elle ne sera reçue ni transmise qu'à la faveur d'une transformation des études littéraires. Aussi nous voulons croire en l'Université, pourvu qu'elle soit libre et secoue le monopole. Nous voulons croire qu'elle n'a pas oublié sa genèse spontanée, qu'elle n'a pas délaissé cette part d'*universitas*, d'association, à qui elle doit son imprévisible efflorescence, car aucun prince n'a inventé l'Université. Puisque les études littéraires sont aujourd'hui considérées comme une totalité, tentons au moins d'en renverser les moments et les priorités. L'heuristique, qui n'était envisagée en critique littéraire que

comme un prélude à l'herméneutique, doit en devenir l'aboutissement. Que dirait-on d'un laboratoire de physique fondamentale qui se bornerait à commenter les travaux du passé ? Bien sûr Foucault rôde et, puisque l'histoire de la pensée se résume à « l'archive », on nous répètera que savoir rime avec pouvoir, ou, avec Bourdieu, que le capital est d'autant plus tyrannique qu'il est avant tout culturel. Or, n'en déplaise aux auteurs de *Surveiller et punir* et de *La Distinction*, l'individu ne saurait être réduit à sa généalogie et à son *habitus*. Nous refusons pour notre part cette table rase, ce rejet du capital comme héritage, cette vacance de l'autorité intellectuelle qui laisse tout le pouvoir aux énarques et autres virtuoses du concours alors que ceux qui sont doués pour la vie ne se soucient que « d'avoir la moyenne ». C'est bien l'absence d'une nécessité épistémique, donc d'une esthétique, dans la sphère politique, qui permet aux hommes de puissance alliés aux religieux et aux intellectuels lucifériens d'occulter en toute impunité les tentatives heuristiques des hommes de cette *ecclesia* de la connaissance qu'est vraiment l'*universitas*. Nous en appelons à une Université transcendant ses sanctions pour redéfinir les critères de valeur des œuvres. Loin de condamner les mobiles politiques de leurs auteurs, nous devons récuser les assimilations foucauldienne et bourdieusienne du savoir et du pouvoir que seul commanda l'opportunisme historique. Foucault a obtenu l'effet inverse de ce qu'il affirmait souhaiter en levant la seule digue qui nous défendait encore des hommes de pouvoir et de l'institution culturelle. Aucun de nos penseurs contemporains n'a osé élaborer une critique frontale des modèles napoléoniens qui régissent l'organisation de notre haute administration. En minimisant le pouvoir central pour ne fonder sa théorie que sur l'analyse des « micro-pouvoirs », Foucault a endormi notre vigilance vis-à-vis de la nomenklatura française.

Il est impératif de retrouver les fondements heuristiques de l'esthétique, si nous voulons comprendre les œuvres futures au

lieu de nous préparer à les manipuler. Et cela passe par une mise en équation prophétique de la matière et de la conscience. Soit la technique de la peinture à l'huile de Van Eyck : que nous apprend sur les matériologies perdues ou virtuelles la représentation des corps non plus par une pâte compacte mais par la superposition de couches transparentes, plus épaisses dans les zones d'ombre ? Que nous enseigne dans cette optique le renversement des polarités de ce procédé par Rubens (suggestion de la lumière par l'épaisseur) ? Que dire des savoirs perdus, ces pierres de Grünewald ? Quelle avant-garde pour les prophétiser ?

Refusant désormais la tutelle de la culture sur les arts, briguant celle de la recherche, nous n'avons rien à espérer des philistins. Nous nous tournons vers les chercheurs, tous les chercheurs – pourvu qu'ils ne soient pas subventionnés et ne puissent compter que sur leur capital immatériel – pour qu'ils nous aident à retrouver les articulations cognitives de l'esthétique. Non que nous croyions comme Seurat à l'on ne sait quelle alliance entre « les sciences et les arts », mais que le rejet du scientisme, et la conscience de moins en moins honteuse dans les milieux scientifiques de l'impasse de l'observation comme fondement épistémologique, nous laissent entrevoir plus de promesses dans ces sciences que dans nos autarcies culturelles. C'est pourquoi nous en appelons aujourd'hui à la formation d'un Collège libre et méta-disciplinaire. Ce « Collège d'heuristique » aurait pour ambition de découvrir une esthétique dont nous n'avons fait ici qu'ébaucher les possibles et réfutables fondations. La rencontre constitutive de notre collégialité pourrait se tenir en deux temps : de ce côté de l'Atlantique où est né l'esprit universitaire, à Paris, et de l'autre côté de l'Atlantique où il a gardé quelque vigueur. Il ne s'agit pas d'un ordre de mobilisation générale comme en lancent hâtivement nos avant-gardes mais bien d'une invitation au désarmement, à la démobilisation générale, celle d'une arrière-garde réactionnaire qui crie à la Grande Armée : « Insoumission ! ».